



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja "Inne pieśni"

Author: Bożena Tokarz

Citation style: Tokarz Bożena. (2014). Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja "Inne pieśni". "Zagadnienia Rodzajów Literackich" (T. 57, z. 2 (2014), s. 163-176).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

BOŻENA TOKARZ
Uniwersytet Śląski*

Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja *Inne pieśni*

Awareness of Form in the Novel *Other Songs* by Jacek Dukaj

Abstract

Jacek Dukaj's prose is placed at the borderlines of literary genres, among science fiction, fantasy, saga, and forms of re-written, re-factional literature. It is governed by two mental mechanisms: the "game of make-believe" and the game with a reader and the philosophical awareness of Form. The creative re-writing occurring in the novel *Other Songs* is based on reference to the battle fought between Synthesis and Analysis from *Ferdynand* by Witold Gombrowicz, to Aristotelean conjectures on Form and Matter, maybe also to Paul Dirac's physics and the electronic visions of penetration and dispersal, which are revealed by the short story *The Cathedral*, adapted for the screen by Tomasz Bagiński.

* Zakład Teorii Literatury i Translacji
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego
ul. gen. Grot-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec
e-mail: tokarzbozena@gmail.com

Historia opowiedziana przez Jacka Dukaja w powieści *Inne pieśni* koncentruje się wokół kategorii formy jako porządku istnienia, myślenia, działania i postrzegania. Dotyczy tak różnych zjawisk, sfer aktywności ludzkiej i wytworów, jak np.: geograficzno-astronomiczne, historyczno-kulturowe, naukowe, światopoglądowo-religijne, a także literackie (począwszy od konwencji przez gatunek, a na postaci skończywszy). Funkcjonują one na tej samej płaszczyźnie czasowej przedstawianych zdarzeń. W Ptolemeuszowy porządek świata i wszechświata oraz Arystotelesowskie rozważania o formie i materii wpisane zostały marzenia człowieka (o szybowaniu w powietrzu, jak Ikar), fakty (projekty Leonarda da Vinci, latające balony, samoloty aż do statków kosmicznych), schematy literackie (bohatera- herosa, romansu, przygody, zbawienia, poświęcenia, zemsty) i twory wyobraźni (w postaci latających świni czy księżycowych łodzi). Wszystko to koresponduje z dziejami myśli naukowej, lecz wykracza daleko poza system Pitagorasa, fizykę Newtona, mechanikę Gaussa ku fizyce teoretycznej XX i XXI wieku, jej pytań pozostających ciągle bez odpowiedzi i pobudzających ludzką wyobraźnię. Wiedza konstruktorów maszyn latających stanowi sumę wiedzy ludzkości, wkraczając w domenę fizyki i fizyki teoretycznej, wytrzymałości materiałowej, teorii względności i teorii cząstek elementarnych Diraca. Świat ten nie mieści się w trójwymiarowej czasoprzestrzeni.

Obecność śladów różnorodnych koncepcji ludzkiej myśli technicznej i filozoficznej (na poziomie wiedzy zastanej i spopularyzowanej) oraz artystycznej stanowi swoistą, bo nieujawnioną motywację dla rzeczywistości przedstawionej. Odzwierciedla stan świadomości czytelnika, ukształtowany w procesie edukacji, wychowania, postrzegania i doznawania oraz komunikacji międzyludzkiej. Nieważne jest to, czy posiada on głębszą wiedzę na temat tych faktów, ponieważ nie o prawdę naukową w tej historii chodzi, lecz o tajemnicę, ciekawość i władzę, w konfrontacji z którymi człowiek realizuje siebie. Nie tylko sztuka odkrywa nieznane, również nauka powstaje z pytań coraz szczegółowiej stawianych rzeczywistości, a jej odpowiedzi graniczą z niewyobrażalnym na poziomie zastanej w danym czasie wiedzy. Bogactwo możliwości, jakie daje ludzka myśl scentystyczna, stanowi samo w sobie wielką niewiadomą. Sytuuje odbiorcę w nierealnej przestrzeni potencjalnej. Jej urealnienie zależy od stanu ludzkiego poznania. Poznajemy za pomocą dostępnych narzędzi badawczych, podlegających zmianom wobec napotkanych anomalii. Ich nagromadzenie powoduje zmianę paradygmatu postrzegania, czyli w perspektywę antropocentryczną wkrada się nieznane, zmuszając do jej rozszerzenia (Kuhn 2001: 101–123).

Odkrycia nowych teorii nie są jedynymi zdarzeniami w nauce wywierającymi rewolucyjny wpływ na specjalistów z dziedziny, w której zostały dokonane. Założenia, na których opiera się nauka normalna, określają nie tylko, z jakiego rodzaju bytów składa się świat, lecz również z jakich się nie składa. [...] odkrycie [...] nie polega [...] na wprowadzeniu do świata uczonego nowego rodzaju bytu. To jest dopiero efekt końcowy. Dochodzi do tego dopiero wówczas, kiedy społeczność zawodowa dokona przewartościowania tradycyjnych procedur doświadczalnych, kiedy zmienia bliskie jej dotychczas poglądy na budowę świata i przekształca siatkę teoretyczną, za pomocą której ujmuje świat. (Kuhn 2001: 29)

Prawidłowości opisywane przez filozofię nauki wyrażają szacunek dla odmienności faktów, bo to one właśnie mogą stanowić zwrot poznawczy. Nauka dąży do obiektywizacji, choć jak wynika z powyższego, opis i interpretacja zawsze nacechowana są subiektywizmem. Kiedy stanowi inspirację dla sztuki, subiektywizm wzrasta, ponieważ twórca nie będąc wykonawcą projektu, sytuuje się ponad teoriami, chociaż może o nich pamiętać. Czyni tak również Jacek Dukaj, wpisując wydarzenia w Klaudiusza Ptolemeusza geocentryczną teorię Wszechświata. Podkreśla tym samym ziemską i ludzką perspektywę, w której jest wiele niewiadomych. koncepcja heliocentryczna odbiera Ziemiom centralną rolę we Wszechświecie, chociaż w grze z przeszłością spełnia swoją literacką funkcję. Pojawiła się również w greckiej starożytności, a jej twórcą był Arystarh z Samos. Mikołaj Kopernik przedstawił ją w udokumentowany naukowo sposób, dlatego on uważany jest za jej twórcę. Wielość galaktyk wyklucza bowiem chęć ludzkiej dominacji nad Wszechświatem i skazuje go na wieczne poznanie. W rzeczywistości przedstawionej powieści dochodzi wprawdzie do konfrontacji obu teorii, jednak nie z ludzkiego ani boskiego¹ punktu widzenia. Spotkanie się w powieści różnorodnych perspektyw poznawczych sprawia, m. in., że opowiedziana historia należy do fantastycznych.

W takiej sytuacji czas i przestrzeń nie mają większego znaczenia w sensie historycznym zarówno w sferze gospodarki, komunikacji, urbanizacji, jak i nauk biologicznych i manipulacji genowej. Daty służą imitacji czasu historycznego jako czytelny sygnał paktu zawieszenia niewiary (Walton 1984). Światem przedstawionym rządzą wielkie korporacje, wiedza i moc. A bohater, Hieronim Berbelek-z-Ostroga przypomina współczesnego Jonasza z wiersza Herberta, który po poniesionej klęsce zajął się handlem, z czym jest mu źle, więc znów staje się strategosem wszechczasów, kratistobójcą². Lokalizacja odgrywa rolę motywującą działania postaci w relacjach osobistych w perspektywie jednostkowej — jako coś, co zdarzyło się „przed” lub „po” przyjeździe dzieci Hieronima, Abła i Alitei, „przed” lub „po” śmierci Abła oraz w perspektywie zbiorowej — „przed” i „po” wygnaniu kratisty Illei, matki Szulimy Amitace. Pokonywanie odległości nie stanowi większego problemu dla postaci przemierzających się różnymi środkami komunikacji, dorożką, kołasa, łodziami, galerami, lektykami, wiktykami, xerami (konio-zebrami), latającymi świniami czy łodziami księżycowymi. Okres życia również przekracza biologicznie przyjętej normy, lecz długowieczność postaci może być różna, ponieważ są nimi: bogowie, kratistosi-władcy o cechach boskich, żyjący setki lat, królowie o cechach kratistosów, arystokraci czystej Formy, strategosi, czyli wodzowie i wreszcie ci, którzy tworzą naukę: sofistosi, zajmujący się nauką teoretyczną i teknikratesi — wykonawcy nauki i różnych zawodów, kształtujący materię; doulosi, służący, niewolnicy itd. Wszystkich charakteryzuje większa lub mniejsza długowieczność. Można ich jednak zabić,

¹ Dukaj unika kategorii boskości w znaczeniu działania magicznego.

² Inaczej jednak postąpił niż on, ponieważ podjął się niebezpiecznej misji strategosa.

podobnie jak bogów greckich (choć nie można zabić nieznanego — kakomorfa); doulosów za niewierność wobec pana (ich obowiązkiem jest bezwarunkowa wierność), innych różnie — w walce, podstępnie itp. Boskie, ludzkie i nieludzkie, wszelka materia i niemateria zostały w powieści wymieszane i podporządkowane rozważaniom o Formie, w których sąsiadują ze sobą przedmioty świata zewnętrznego i wewnętrznego.

Sama opowieść opalizuje różnymi formami gatunkowymi: mitu, eposu, bajki i powieści, przy czym nie można jej zakwalifikować jednoznacznie do *science fiction*, ponieważ wydarzenia nie są umieszczone w przyszłości w stosunku do czasu autora. Wykazuje kilka elementów wspólnych z *fantasy*, choć o osłabionej magiczności. Jednocześnie elementy tych gatunków są obecne w postaci sugerowanych odwołań do teorii czasoprzestrzeni i manipulacji genowej oraz w sposobie wprowadzania elementów fantastycznych. Z *fantasy* łączy powieść Dukaja umowność traktowania świata przedstawionego jako świata historycznego oraz liczne aluzje do problemów aktualnych współcześnie, np.: Kolenica (Polska) jako miejsce bitwy przegranej przez Berbeleka i poddańczy hołd złożony Czarnoksiężnikowi, amorficzne krainy czy Czarnoksiężnik przybyły na Krym i opis jego szpiegowsko-donosicielskich macek, których rozszyfrowanie nie jest jednak konieczne. W świecie przedstawionym dominuje działanie celowościowe, z wyjątkiem amorficznych przestrzeni Krzywych Krain. Realistyczna konwencja narracji zapowiada umiarkowaną niezwykłość, jakiej dostarcza każda podróż, sylwetka psychologiczna bohatera (uczucie odzyskiwanego ojcostwa, miłość do dzieci i do kobiety), księga zawierająca tajemnicę i teoria spiskowa. Stopniowo okazuje się, że zdarzenia przedstawiają moment przełomowy w dziejach Ziemi i Wszechświata.

Jacek Dukaj zwracając się do czytelnika, odwołuje się do dwóch konstrukcji jego pamięci: do paramnezji i anamnezy (Rewers 2005: 184). W przypadku paramnezji dochodzi do wymieszania przeszłości z teraźniejszością, w wyniku czego — jak pisze Ewa Rewers — tworzy się jednoczas, odsyłający do przeszłości. Taki jednoczas powstał w powieści z fragmentów obrazów zaczerpniętych z lekcji historii starożytnej (od Egiptu do Grecji), mitologii, odkryć naukowych, poddanych odkształceniom, w zakresie biologii i fizyki. Narracja, czas narracji, stosunek narratora do przedstawianego świata, bohater tworzą spójność fabularną, podtrzymując sygnały łączące poszczególne ciągi skojarzeniowe wydarzeń, co umożliwia odbiorcy konkretyzację na wzór narracji wirtualnych, m.in. takich, jak w grach komputerowych lub w używaniu klisz (językowych, wyobrażeniowych) i wszelkich powtórzeń w kulturze masowej. Prowadzi to też do zamazywania śladów pamięci w pragmatycznym ich użyciu. Zwierzęta preparowane przez Harszina w Aleksandrii przypominają nie tylko zwyczaj polowania i gromadzenia trofeów łowieckich. Wiedza anatomiczna starca i zamiłowanie do sekcji zwierząt wskazują także na eksperymenty siedemnastowieczne ze zwierzętami, do których odwoływał się również Umberto Eco w powieści *Wyspa dnia poprzedniego*. Eco odtwarza ludzką pasję poznawczą, zmuszającą do przekraczania granic widzialnego, bawiąc się z powszechnym wyobrażeniem czasu. Dukaj natomiast wskazuje na niemożliwość objęcia refleksją materii, w tym materii ożywionej, jak również konwencjonalnych zwyczajów społecznych. Polowanie, w *Trans-Atlantyku* pełniące funkcję formy zastępczej, w *Innych pieśniach* staje się nieoczekiwane punktem zwrotnym w akcji powieści ze względu na śmierć Abła. Narrator niczego nie wyjaśnia w porządku przyczynowo-skutkowym, a nagromadzenie bogato nacechowanych odwołań intertekstualnych zagęszcza lekturę dla doświadczonego czytelnika, a niedoświadczonego — obezwładnia, wciągając do wnętrza fantastycznego świata. Sygnały pamięci są tu celowo wymieszane i w znacznej mierze — nieczytelne. W ten sposób lektura *Innych pieśni* jest dla jed-

nych grą z pamięcią literacką, kulturową i dziejową, dla innych — fantastyczną baśnią. Z gąszczy poszczególnych sensów czytelnik wybiera sens według własnych potrzeb i możliwości.

Zamazywanie pamięci odbywa się też przez anamnezę, czyli podporządkowanie przeszłości teraźniejszości i dotyczy interakcji tekstu z czytelnikiem. Sygnałami tej podporządkowującej mocy teraźniejszości są zawoalowane aluzje do nie tak odległej przeszłości politycznej. Dzięki nim czytelnik, podejmując wycieczki inferencyjne (Eco 1994: 162–178), próbuje zrekonstruować — na tyle, na ile jest w stanie — kontekst dokonywanej lektury, na który składają się: wiedza przeszła i teraźniejsza, różnie dostępna ze względu na edukację, osobowość, czas i przestrzeń, indywidualne zdolności percepcyjne oraz doświadczenie lekturowe i wrażliwość. Paramnezja stanowi oś konstrukcyjną fantastycznej fabuły, należy do porządku mentalnego powieści. Anamneza natomiast przejawia się w płaszczyźnie odbioru, wydobywając z przeszłości znaczeniowo nacechowane elementy, oznakowane w tekście symbolicznie, przywołując ciąg skojarzeń polityczno-społecznych i innych. Pomaga zasygnalizować „czas środowiskowy” powieści (Wyka 1969: 6–98).

W równym stopniu zrównanie czasu przeszłego i teraźniejszego w akcie paramnezji, jak i anamnezy zaciera ślady pamięci, a ich fizyczne konfiguracje dla wielu są nieczytelne. Postępowanie tego procesu w imię przyszłości fałszywie rozumianej demaskuje współczesną, a szczególnie najnowszą prozę, wykorzystując — jak pisał Eco — strukturę oznakowanego przedmiotu w sposobie widzenia literackiego, w formie literackiej. Dukaj, posługując się formą zbliżoną do *fantasy*, wyzyskał semantyczne nacechowanie struktury gatunkowej przez: fantastyczność — wynikającą z relacji między tekstem a aktualną rzeczywistością kulturową oraz potencjalność, czyniącą wszystko możliwym. Pozwoliło mu to wyjść poza reguły myślenia i odczuwania, robiąc z nich jednocześnie użytek. Osłabienie pamięci historycznej eksponuje porządek filozoficzny powstający w miarę rozwoju akcji. Prawidłowości i zawiłości ontologiczne, epistemologiczne, społeczne i polityczne odsłaniają się w zależności od stopienia posiadanej wiedzy w planie fabularnym i w procesie odbioru. Tak ukształtowany świat przedstawiony pozwala na znaczne odkształcenia, wciągając czytelnika w wydarzenia i losy postaci, choć wie on, że to niemożliwe. Zawiesza więc swoją niewiarę, a granice czasoprzestrzenne nie mają znaczenia (Walton 1984). Jednocześnie zatarcie tych granic koncentruje uwagę odbiorcy na pracy świadomości ludzkiej stanowiącej o istnieniu rzeczywistości odrębnej od bezpośrednio doświadczanej (zmysłowo i umysłowo). Świat zewnętrzny oraz posiadana wiedza i doświadczenie załamują się w niej dzięki mechanizmom skojarzeniowym, pozwalającym na przekraczanie konwencjonalnych barier czasu i przestrzeni, podobnych do tych, które działają w sferze fantastyki literackiej.

W strukturze gatunkowej tego typu literatury szczególną funkcję pełni czas pisania powieści, wchodzący — według Kazimierza Wyki — w skład czasu środowiskowego. Jest on związany z kontekstem społecznym, politycznym i umysłowym autora. W powieści Dukaja istnieją więc związki między czasem fizycznie obowiązującym a płaszczyznami czasu powieściowego. Zdarzenia wewnątrz czasu powieściowego niosą pamięć czasu przeszłego — historycznego, politycznego — pamięć filozoficzną i światopoglądową. Są to okruciny cywilizacji starożytnej, szczególnie silnie obecne w leksyce (liczne nazwy i neologizmy stylizowane na grekę i czasem łacinę); opisy walk odnoszące do Homera, rzymskiej areny i średniowiecznych turniejów rycerskich; zawieszenie pomiędzy dwoma teoriami istnienia Wszechświata, geocentryczną i heliocentryczną, a także opisy nieznanymi i trudnymi do wyobrażenia okazów fauny, jakby zaczerpnięte ze średniowiecznych bestiariuszy. Towarzyszą im fragmenty

przypominające niedaleką przeszłość społeczno-polityczną. Wszystko to podporządkowane zostało skojarzeniom inspirowanym przez stan aktualnej wiedzy i umysłowości naukowej.

Nie bez przyczyny gatunki *science fiction* i *fantasy* święcą triumfy, począwszy od lat 60. i 70. XX wieku, kiedy w fizyce teoretycznej dokonano (i dokonuje się nadal) znaczących odkryć związanych z czasoprzestrzenią, takich jak: czasoprzestrzeń czterowymiarowa, zakrzywienie czasoprzestrzeni, tunele i mosty czasoprzestrzenne, czarne dziury i teoria Wielkiego Wybuchu. Ten interesujący aspekt teorii względności zmienił ludzkie postrzeganie świata, jak i sposób jego badania przez naukę, zmienił trajektorie wyobraźni. Choć nie jest wykluczone, że wyobrażenia twórców literatury fantastycznej, nie po raz pierwszy, wyprzedziła naukę. Zaawansowanie współczesnej fizyki przeszło dotychczasowe oczekiwania w pracach na temat czarnych dziur, teorii grawitacji i mechaniki kwantowej oraz cząsteczek elementarnych, przewartościowując nasze myślenie o świecie. W czarnych dziurach, mających swe osobliwości w najbardziej zakrzywionym „wierzchołku” czasoprzestrzeni, znane prawa fizyki nie działają. Zanim jednak pole grawitacji w jej środku nie osiągnie wystarczającego natężenia, by przestały działać, przedmiot, który tam się dostanie zostanie rozszarpany (Kaku 1995). Odkrycie świata cząstek elementarnych przez Diraca spowodowało możliwość zespolenia się dwóch rzeczywistości: przedmiotów fizycznych i matematycznych idei (Staruszkiewicz 2002: 149–160), stając się inspiracją dla Stephena Hawkinga, by za pomocą mechaniki kwantowej zbadać fluktuacje czasoprzestrzeni, jeżeli dotyczy ona nie tylko materii i promieniowania, lecz również grawitacji. Doprowadziło to do przypuszczeń, że procesy kwantowo-mechaniczne mogłyby pozwalać nie tylko na spontaniczną kreację cząstek, lecz nowych Wszechświatów (Hawking 1990). Wielki Wybuch jako model ewolucji Wszechświata zdaje się potwierdzać taką możliwość. Jak w obrazach Piranesiego, rozszerzyło się naukowo ludzkie poczucie przestrzeni i czasu, czyli zmienił się paradygmat poznawczy, a świat istnieje inaczej niż wcześniej. Nie dziwi w tej sytuacji zatarcie w *fantasy* linearnego następstwa czasowego, linearnej pamięci, zastąpione paramnezją i anamnezą, czyli łączeniem zgodnie z jakimś celem różnych czasowo zjawisk oraz wywoływaniem czegoś z pamięci w doraźnym celu. W tym kontekście zwracają uwagę niespotykane neologizmy, mające swe źródło w grece i w łacinie, używane na oznaczenie nieznanego, a może podobnego, lecz obecnego w innej czasoprzestrzeni.

Forma literacka nadaje także kierunek interpretacji, będąc „figurą myśli” (Ziomek 1990: 228–249). Zawiera w sobie ślady mentalnego mechanizmu percepcyjnego, wskazuje na potencjalną wiedzę, wyraża stosunek do pamięci i przeszłości. Jest nie tylko formą przekazu, lecz sama stanowi przekaz. Jako element budowy sensu odsyła do tradycji, konwencji, osoby wraz z jej wrażliwością i światopoglądem. Towarzyszy głębokim przemianom w psychologicznych postawach człowieka, zatrzymując je w znaku. Niektóre bulwersujące z pozoru rozwiązania twórców w stosunku do utrwalonych przez tradycję kulturową i proces dziejowy schematów zwracają uwagę na oczywistość procesów komunikacyjnych, zmuszając do weryfikacji istniejących sposobów myślenia i funkcjonowania w kulturze. Jacek Dukaj wybiera formę *fantasy*, by dokonać refrakcji Gombrowiczowskiej koncepcji Formy z punktu widzenia *Kosmosu* (powieści pod tym tytułem i wyobrażeń o Wszechświecie) — przez jego odkształcenie oraz prze-pisanie (*rewriting*) konceptu autora³.

Pojęcia *refraction* i *rewriting* pochodzą z prac translologicznych André Lefevere’a i stosowane są do opisu specyfiki tłumaczenia, które zawsze — zdaniem badacza — przystosowuje oryginał w procesie transferu językowego do potrzeb kultury przyjmującej. W różnym stopniu oryginał poddawany jest przeróbce oraz odkształceniu ze względu na parametry czasu i prze-

³ Nie bez znaczenia jest również akcent polski, np.: w dziejach i konstrukcji bohatera, w częstych odwołaniach do *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.

strzeni. Prze-pisanie (*rewriting*) oznacza w języku angielskim zarówno przepisanie w znaczeniu skopiowanie, jak i przeróbkę (Lefevere 1985; 2009: 223–246). Terminami tymi określa się też nowo powstałe gatunki literackie, takie jak *prequels*, *sequels*, *interquels*, fanfiki (*fanfiction*) itp. Łączy je istnienie pierwowzoru, a różni stosunek do niego. Szczególnie dotyczy to fanfików nawiązujących do określonych utworów, np. do wybranych postaci w jakiejś innej czasoprzestrzeni. Po to, by je zrozumieć trzeba znać pierwowzór. Teksty tego gatunku najczęściej publikowane są na różnych portalach internetowych. Nieco inna jest rola pierwowzoru w *prequelach*, *sequelach* i *interquelach*, ponieważ stanowią one autonomiczne względem niego części, przedstawiając wydarzenia wcześniejsze, późniejsze lub te, które zdarzyć się mogły między poszczególnymi częściami.

W powieści Jacka Dukaja nie ma dopisanego „przed” ani „po” do utworów Gombrowicza. Jego powieść nie odnosi się też do jednego utworu. Na swobodę w stosunku do pierwowzoru pozwala mu gatunek, czyli wybrana forma literacka. To za jej pomocą manifestuje siebie, swą umysłowość i wyobraźnię, swój stosunek do rzeczywistości kulturowej, zamknięty w Formie. I choć książka prowokuje do różnych dialogów, to dialog z Gombrowiczowską Formą stanowi centrum, wokół którego nadbudowują się palimpsestowo sensy. Pierwowzór nie narzuca się uwadze czytelnika poza uporczywie powtarzanymi sądami na temat formy i językiem, deformującym się wraz z postępującymi zawirowaniami zdarzeń (np. końcowa bitwa strategosa). Odbiorca nieznający pierwowzoru odczyta *Inne pieśni* jako opowieść fantastyczną o możliwościach ludzkiej fantazji w procesie poszukiwania struktury sensu świata (Święcicka 1993). Początki literatury prze-pisanej sięgają jednak wcześniej, a najznamienitszym jej dziełem jest *Don Kichot* Miguela de Cervantesa Saavedry, a także opowiadanie Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. Z nimi spowinowacana jest refrakcja „dialogu o Formie” (Gombrowicz 1996)⁴ Jacka Dukaja.

Prze-pisanie jako czynność towarzyszy *Przedmowie* autora do *Don Kichota*. Opowiedziana historia opiera się na powtórzeniu i naśladowaniu. Fikcja powtarza rzeczywistość i rzeczywistość powtarza fikcję, odkształcając siebie wzajemnie. Między autorem, Cervantesem, a czytelnikiem jest aż trzech narratorów: arabski autor, dwujęzyczny tłumacz i narrator. Każdy z nich mógł wprowadzić odkształcenia, ponieważ każdy powtarza. Gest powtórzenia nie funkcjonuje w powieści jako wierna kopia, lecz zmusza do myślenia o wierności wszystkich odbić, także tych w słowie i wobec słowa. Narrator na targu odnalazł spisana po arabsku historię rycerza Don Kichote’a. Kupił ją od chłopca sprzedającego stare zeszyty i poprosił o przetłumaczenie „hispanizującego Maura”, po czym sam opowiada ją czytelnikowi.

Znalazłszy się pewnego dnia na Alkanie w Toledo, spotkałem chłopaka sprzedającego stare zeszyty i szpagali handlarzowi jedwabiu; [...] wziąłem jeden z zeszytów, które ten chłopak sprzedawał; ujrzałem, że pokryty był pismem, które rozpoznałem jako arabskie. A choć rozpoznałem je, nie potrafię odczytać, oglądałem się przeto za jakimś Maurem hispanizującym, który by je odczytał. Nie było trudno znaleźć takiego tłumacza [...] opowiedziałem czego chcę, i dałem mu książkę do ręki; [...] poprosiłem, żeby mi przeczytał początek, co też uczynił, przekładając od ręki z arabskiego na kastylski, i rzekł, że była to *Historia Don Kichota z Manczy*, napisana przez Sidi Hameta Ben Engeli, historyka arabskiego. (Cervantes 2004: 66)

Te liczne zapośredniczenia i zgłaszane przez narratora wątpliwości co do prawdziwości opowieści pokazują działanie mechanizmu powtórzenia, gdy to samo przestaje być tym samym.

⁴ Rozdział *Testamentu* Gombrowicza pt. *Dialog o Formie* stanowi jakby podsumowanie jego dotychczasowych wypowiedzi o Formie.

Cervantes spisał bowiem po hiszpańsku to, co opowiedział autor arabski, z którym rozstaje się dopiero na końcu, przytaczając w tłumaczeniu słowa Sidi Hameta: „Dla mnie jedynie urodził się Don Kichote i ja dla niego; on umiał działać, a ja pisać; i tylko my dwaj stanowimy jedno na złość i na przekór pisarzowi kłamliwemu z Tordesillas [...]” (Cervantes 2004: 720).

Również po stronie świata przedstawionego naśladowanie jest zaburzone, ponieważ nie wiadomo kto, kogo i co naśladuje. Bohater jest zlepkiem zachowań postaci z romansów rycerskich, ich fikcyjne życie stanowi jego świat realny, który pryska dopiero na końcu. Umrzeć nie może bowiem postać literacka — Don Kichote; umiera tylko szlachcic, Alonzo Quijano. W konsekwencji *Don Kichote* jest świadectwem swoich czasów oraz możliwości kreatywnych i poznawczych literatury, służąc pracy umysłu i zabawie.

Borges posuwa się jeszcze dalej, buduje swoje opowiadanie na domniemanym autorstwie *Don Kichota*. Podejmując grę z czytelnikiem, uświadamia mu siłę fikcji i podatność literatury „na zdradę” w procesie niekończącego się powtórzenia w odbiorze, co sprawia, że utwór literacki nie zmieniając się, mówi coś innego, mniej lub więcej niż w czasie swego powstania (Escarpit 1973: 104–137; Deleuze 1997). Borgesowski bohater, Pierre Menard, przedstawiony został jako autor doskonalszy, dzięki wymazaniu źródła. On nie przepisał w innym języku, lecz w tym samym. W geście powtórzenia przedstawia Borges złudność wszelkiego opisu rzeczywistości, złudność słowa przedstawiającego. Pisz: „[...] Menard [...] nie określa historii jako badania rzeczywistości, ale jako jej źródło. Prawdą historyczną nie jest to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło [...]” (Borges 1978: 44). Przypomina tym wcześniejsze pytanie Kanta: jak na podstawie przedstawień, z którymi mamy do czynienia, możemy orzekać o rzeczach?⁵ (Tatarkiewicz 1970: 160–179). W konfrontacji z wątpliwościami Kanta na temat prawdziwości orzekania o rzeczach i z Gombrowiczowskim zamykaniem rzeczywistości w Formie przez obserwatora, źródło praktycznie przestaje istnieć, a wszystkiemu winne jest ludzkie postrzeganie syntetyzujące, nadające światu Formę, a przez to pozwalające mu odnaleźć się w otoczeniu.⁶ Dlatego narrator powieści Dukaja powtarza, że bez formy nie ma niczego, a człowiek nawet sam dla siebie nie jest amorficzny — jak pisał Gombrowicz (Gombrowicz 1984c: 10). Amorfia to ogólna dezorientacja.

Dukaj powtarza (nie tak literalnie, jak Pierre Menard replikował Cervantesa) Gombrowiczowski dialog o Formie, odkształcając go ze względu na czas, stan literatury, własną i powszechną wiedzę o świecie i człowieku. Jego „prze-pisanie” dokonało się w granicach gatunku, którego istotą jest powtórzenie (w innym czasie i przestrzeni) historii, postaci, twierdzeń, zwrotów, teorii i koncepcji, w gatunku na pograniczu *fantasy* i *science fiction*, tak popularnym współcześnie, jak romanse rycerskie w XVI i XVII wieku. Prze-pisując koncepcję Formy, przekształcił ją w inną fikcję filozoficzną, ponieważ ten aspekt zmagania Gombrowicza z Formą najbardziej go interesował, o czym pośrednio informują zamieszczone dwa motta: pierwsze z Gombrowicza *Rozmów z Dominique de Roux* oświeśla cytat z Pindara, z jego rozmyślań o bycie. Te dwa metateksty stanowią ważne sygnały interpretacyjne, pozwalając odczytać *topik* utworu i postawić hipotezę interpretacyjną⁷ (Eco 1994: 125–134). Oba zapowiadają tekst główny: pierwsze znajduje w powieści polemiczną kontynuację, drugie — wyjaśnia skąd wzięło się pytanie o Formę, czy rzeczywiście byt oznacza to samo, co forma, jaka jest jej przyczyna.

⁵ Por. Stanowisko Kanta na temat naszej wiedzy o rzeczach.

⁶ Myśl ta przewija się uparcie przez filozofię XX w.

⁷ Od U. Eco zapożyczam terminy hipoteza i spójność interpretacyjna oraz *topik* jako ‘rozumienie tematu’.

W ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec? Nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz *jestem jaki jestem*, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny. I boję się jej, Formy, jak dzikiego zwierza! Czy inni podzielają moje niepokoje? O ile? Nie czują Formy, jak ja, jej autonomii, jej dowolności, jej furii stwarzającej, kaprysów, perwersji, spiętrzeń i rozpadów, niepomowienia i bezgraniczności, nieustannego splatania się i rozplatania. (Gombrowicz 1996: 137)

Dla Gombrowicza Forma — łącząc jego filozoficzne, etyczne i estetyczne poglądy, o czym wiele już napisano — stanowiła sposób, w jaki „Ja” objawia się światu. Gombrowiczowskie myślenie o Formie oraz mechanizmy dotyczących jej strategii wnikliwie uporządkował Jerzy Jarzębski (1984: 313–346). Dukaj pyta, czym jest Forma, wychodząc poza personalizm autora *Ferdydurke*⁸, do czego przesłanek dostarcza mu on sam w powieściach (przede wszystkim: *Ferdydurke* właśnie i w *Kosmosie*), *Dziennikach* oraz w *Rozmowach*... — autorskim testamentem-wywiadzie. Literackim podsumowaniem koncepcji Formy jako ukrytego porządku rzeczywistości jest niewątpliwie *Kosmos*. Gombrowicz postrzega wszechświat z perspektywy ludzkiej; odbija się on w mikrokosmosie jednostki. Dlatego w *Dzienniku* (1961–1966) wyznawał: „Ten utwór chętnie nazywam »powieścią o tworzeniu się rzeczywistości«. A ponieważ powieść kryminalna jest właśnie tym — próbą organizacji chaosu — więc *Kosmos* ma po trosze formę kryminalnego romansu” (Gombrowicz 1984c: 174).

Elementy kryminalnego romansu można też odnaleźć w *Innych pieśniach*. Odgrywają tu jednak mniej znaczącą rolę, bowiem centrum uwagi skupia się na pytaniu o Formę, która ujawnia się i zanika w amorficznych przestrzeniach. U Gombrowicza jest ona uczłowieczona, nawet jeżeli zadaje on pytanie o to, czy „my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza?”. Piszze wszak: „Wydaje się nam, że to my konstruujemy — złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję” (Gombrowicz 1987: 71). Przestrzega tym samym przed dominacją Heideggerowskiego „Się”, bo oznacza ono dla niego utratę osobowości (Gombrowicz 1987: 83). Szczególną osobowością jest artysta i to jemu (sobie) powierza w *Kosmosie* zadanie złożenia drobnych fragmentów w całość, choć nie bardzo oczekuje sukcesu. Pozostaje nadal pytanie, czym jest Forma.

Niewątpliwie jednostka manifestuje się w niej i przez nią w kontaktach międzyludzkich, w działaniu, ponieważ: „ja jestem zawsze *dla innego*, obliczony na cudze widzenie [...]. Gdyż ja sam dla siebie nie potrzebuję formy, ona mi jest potrzebna po to tylko, aby ten drugi mógł mnie zobaczyć, odczuć, doznać. [...] *ja* jest [...] wyznaczone w owej *międzyludzkości*” (Gombrowicz 1984b: 10). Wszyscy jesteśmy skazani na Formę, w czym tkwi zarówno przekleństwo, jak i możliwość uporządkowania. Dzięki niej stanowimy rozpoznawalne osobowości. Wydaje się, że o byciu uznaną osobowością marzył Gombrowicz, pisząc w *Dzienniku* (1953–1956): „Chciałbym, aby dojrzano w mojej osobie to, co podsuwam. Narzucić się ludziom, jako osobowość, aby potem na całe życie być jej poddany” (Gombrowicz 1984a: 50).

Pytania o formę są pytaniami ontologicznymi i wykraczają poza postrzeganie artysty. On sam wielokrotnie podkreślał, że literatura powinna być pytaniem egzystencjalnym, a nie pytać o egzystencję. Dążył do zrozumienia i określenia bytu, dlatego najważniejszym aspektem jego twórczości jest tworzenie fikcji filozoficznej. W tym celu konstruował sieć zdarzeń, pytań, przeczuć, słów tworzących metonimiczne ciągi. Rozumiał Formę w perspektywie personali-

⁸ Myślenie Gombrowicza wpisuje się w kontekst personalizmu filozoficznego — o czym szeroko pisze J. Jarzębski — ponieważ ośrodkiem swojej refleksji autor *Kosmosu* czyni osobę ludzką. To człowiek nadaje formę światu i innym.

stycznej, więc eksponował jednostkę, choć rzeczywistość zewnętrzna była także — według niego — obciążona formą. Narzuca ją jednak postrzegający, chcąc ją wypowiedzieć (Gombrowicz 1984a: 246). Pytając o byt miał Gombrowicz miał świadomość tego, że nic nie jest statyczne i napotkał te same trudności, co Husserl w *Badaniach logicznych*. Nie mogąc udzielić odpowiedzi na podstawowe pytanie ontologiczne, zauważył różnicę między tym, co się zjawia a samym zjawianiem się, w wyniku czego przedmiot ujawnia się za pośrednictwem tego, co się zjawia. Byt widziany w swojej zjawiskowości ujawnia swą dynamikę, ponieważ określa go to, co robi. Zjawiskiem, w którym ujawnia się byt może być również ludzka świadomość (Michalski 1978). Byty są różne, a to, czym są ujawnia się ludzkiej świadomości ze względu na jej możliwości poznawcze, zależne od doświadczenia zmysłowego i umysłowego, stanu wiedzy, sytuacji społeczno-komunikacyjnej, światopoglądu itp.

Heidegger po doświadczeniach Husserla pytał już o bycie, zapoczątkowując myślenie egzystencjalistyczne i hermeneutyczne. Gombrowicz nie mógł zaakceptować bezosobowości „Sie” i Sartre’owskiego uprzedmiotowienia drugiego, pomimo że był przekonany o nieusuwalności Formy. Pozostał na rozdrożu Husserlowskiej zjawiskowości. I to jest właśnie ten punkt rozważań, z którego wychodzi Dukaj. Narrator *Innych pieśni* w wszechwiedzącym opisie monologu wewnętrznego, toczącego się w świadomości pana Berbeleka, wielokrotnie powtarza, że wszystko ma swą Formę. Składają się nań sposoby manifestacji nie tylko jednostki, lecz także sytuacji, przedmiotów martwych i żywych, zjawisk, materii itp. Dukaj dopuszcza działanie bezosobowych mocy tak w świecie, jak i we wszechświecie. To, co dzieje się w Krzywych Krainach za Żółwią Rzeką dzieje się bez kształtu. Żyjące tam zwierzęta to mniej lub bardziej odkształcone kakomorfy. Jeden z nich, może najbardziej bezkształtny, zabił Abła, przyspieszając bieg wydarzeń:

Ryk i rozmazana plama czerwieni, nie kształt nawet, jedynie wrażenie koloru i ruchu, [...] co to jest? Co za Forma? Gdzie ma głowę, gdzie tułów, z czego zbudowane? [...] Kurroi wpadły w potwora i wypadły z niego, czerwone ciało zasklepiało się bez śladu niczym ledwie zmacona powierzchnia jeziora. Już wiem, co to za kakomorf, pomyślał Abel, wiem: Krew, Krew w Formie drapieńczy. [...] runęła na Abła rycząca Krew, ciężka masa płynnej zgnilizny [...]. (Dukaj 2013: 214–215)

W pracowni taxodermisty Harszina przed wyprawą na polowanie pan Berbelek widział podobne stwory, których „kule się nie imają”, a jednak to ich zwłoki oddano do preparowania:

Po lewej miał ciemny krzak splątanych żył i ścięgien, bez krwi, bez kości, chaos wyprutych na żółte światło organów wewnętrznych — ale co to były za organy, w jakie ciało opakowane, w jakim kształcie? [...] Na stole po prawej druty spinały oskórowane członki wielkiej małpy, członki i łeb. Brakowało torsu. — Mówią [...] — Że w środku była tylko zielona mgła. I z tej mgły — łapy i nogi... Ponoć skropiła się i wyparowała, gdy wracali do Alexandrii. (Dukaj 2013: 115–116)

Śmierć syna czyni z ojca mściciela, a także narzędzie Szulimy i jej matki, boskiej Illei; bohater jest manipulowany, jakby określił to Gombrowicz, przez narzucone mu Formy mściciela i rycerza w służbie swej Pani. Walczy w zakrzywionej czasoprzestrzeni, przekształcany pod wpływem Formy Abła (zakochanego w Rumii, której chciał zaimponować i pojechał na polowanie) i Szulimy. Do działania zatem popycha go Forma narzucona przez uczucie. W ostatniej scenie — w czasie walki z kratistosami we Wszechświecie — pan Berbelek przechodzi granicę Form; z deformacji czyni swoje oręż (Miecz Deformy) i przywraca lub nadaje Formę od nowa. Deformacja w czasie walki tworzy wszechogarniający chaos, jak Wielki Wybuch, powodując rozszerzenie się Wszechświata.

Dukaj konstruuje fikcję filozoficzną nie tyle za pomocą wydobywania mocy słowa — jak Gombrowicz — ile dzięki spiętrzaniu zdarzeń fabularnych, nacechowanych przez tradycję. Ktoś już nadal im Formę, z której tworzy coś innego, tak jak Cervantes. Znamienna jest przestrzeń literacka, w jakiej powtórzenie, prze-pisanie staje się czymś nowym. Są to najbardziej popularne w kolejnych czasach gatunki: Cervantes wybiera romans rycerski, Gombrowicz — powieść kryminalną oraz groteskę, a Dukaj — *fantasy*. Zdarzenie jest dla niego konstytuującą jednostką znaczącą. Zdarzenia tworzą układy palimpsestowe, odsyłając do wielu znaczeń, na co pozwala przyjęta forma literacka, jednocześnie sprawiając, że książka jest niekończącą się opowieścią, do której można dopisywać dalsze ciągi. Narrator stopniowo oswaja z taką metodą budowania sensu aż do końca części pierwszej. Pomimo tego, znaczenia słów tylko na pozór nie są ważne jako elementy konstrukcji wchłaniane przez zdarzenia. Słowa wyodrębniają stworzony świat jako autonomiczny, niezwykle, do którego zaprasza czytelnika narrator. Ich odmienność sygnalizuje różne czasoprzestrzenie świadomości ludzkiej, zaciekawiając i zaskakując. Wśród nich cztery terminy są szczególnie ważne jako kontynuacja i odkształcenie Gombrowiczowskiej koncepcji Formy. Są to: Forma (zawsze pisana dużą literą), morfa, *anthos* i materia. To one tworzą podstawę tej literackiej ontologii. Forma w *Innych pieśniach* przypisana jest nie tylko wszystkim ludzkim manifestacjom, lecz także sytuacjom, gestom, scenom, przedmiotom i zjawiskom. Przynależne im elementy różnią się rodzajem materii oraz morfą, czyli kształtem i rodzajem energii pochodzącej od żywiołów, dzięki czemu istnieje związek między Światem a Wszechświatem. *Anthos* natomiast to aura wytwarzana przez morfę; w niej tkwi moc oddziaływania na innego czy na rozwój wydarzeń. Swoją *anthos* mają też sytuacje, miejsca i czas. Dzięki niemu coś lub ktoś ma morfę silną albo słabą. W ten sposób nie negując przeświadczenia Gombrowicza, że język konstytuuje świadomość (Gombrowicz 1984a: 69) ani stanowiska współczesnej hermeneutyki, według którego język jest kluczem do sensu świata (Gadamer 2003), Dukaj eksponuje urodę języka w tworzonych narracjach, ponieważ świadomość ludzka porządkuje świat, tworząc opowieści. Forma jest dla niego schematem. Skoro wszystko ma swą formę realizowaną w kształcie, to oddziaływanie ich na siebie w procesie komunikacji, stanowi ciągle wzbogacanie o inność. Forma jest dynamiczna, a człowiek nie jest amorficzny nawet sam dla siebie, ponieważ również dla siebie żyje w opowieści, a ta kończy się wraz z nim (Rushdie 1993; Kordys 2006).

Za pomocą innych technik i różnych form literackich obaj pisarze komunikują się z czytelnikiem, zadając mu pytanie o zadowolenie w świecie. Gombrowicz w swojej prozie prowokuje strukturą groteskową i absurdem. Dukaj zawiera pakt z odbiorcą, prowadząc go w labirynty ludzkiej świadomości, zacierając granice światów w gatunku zbliżonym do *fantasy*. Zawiesza niewiarę, by pobudzić pracę myśli odbiorcy lub zwielokrotnić jego życie w imaginacji powtórzenia.

Bibliografia

- Borges Jorge L. (1978), *Pierre Menard, Autor „Don Kichota”*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski [w:] tegoż, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, K. Piekarek, K. Wojciechowska, S. Zembrzusi, posłowie R. Kalicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Cervantes Saavedra Miguel de (2004), *Don Kichot*, tłum. A. L. Czerny i Z. Czerny, Zielona Sowa, Kraków.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Dukaj Jacek (2013), *Inne pieśni*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Eco Umberto (1994), *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- Escarpit Robert (1973), *Literatura a społeczeństwo*, tłum. J. Lalewicz [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gadamer Hans G. (2003), *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Gombrowicz Witold (1984a), *Dziennik (1953–1956)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1984b), *Dziennik (1957–1961)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1984c), *Dziennik (1961–1966)*, Instytut Literacki, Paryż.
- (1987), *Ferdynand*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (1996), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hawking Stephen (1990), *Krótką historią czasu. Od Wielkiego Wybuchu do czarnych dziur*, tłum. P. Amsterdamski, Wydawnictwo Alfa, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1982), *Gra w Gombrowicza*, PIW, Warszawa.
- (1984), *Pojęcie „formy” u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Kaku Michio (1995), *Hiperprzestrzeń. Naukowa podróż przez wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, tłum. E. Łokas, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Kordys Jan (2006), *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Universitas, Kraków.
- Kuhn Thomas S. (2001), *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Aletheia, Warszawa.
- Lefevere André (1985), *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm* [in:] *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, T. Hermans, Croom Helm, London–Sidney.
- (2009), *Ogórków Matki Courage*, tłum. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków.
- Michalski Kazimierz (1978), *Heidegger i filozofia współczesna*, PIW, Warszawa.
- Rewers Ewa (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rushdie Salman (1993), *Harun i morze opowieści*, tłum. M. Kłobukowski, Adamski i Bieliński, Warszawa.
- Staruszkiewicz Andrzej (2002), *Filozofia fizyki teoretycznej Einsteina i Diraca*, „Przestrzenie Teorii”, nr 1.
- Święcicka Krystyna (1993), *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Tatarkiewicz Władysław (1970), *Historia filozofii*, t. 2, PWN, Warszawa.
- Walton Kendall (1984), *Uznanie fikcji: zawieszenie niewiary czy udawanie wiary*, tłum. P. Mróz [w:] *Estetyka w świecie*, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wyka Kazimierz (1969), *O potrzebie historii literatury*, PIW, Warszawa.
- Ziomek Jerzy (1990), *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Streszczenie

Historia opowiedziana przez Jacka Dukaja w powieści *Inne pieśni* koncentruje się wokół kategorii formy jako porządku istnienia, myślenia, działania i postrzegania. Autor świadomie podejmuje Gombrowiczowską koncepcję Formy, uaktualniając ją w kontekście odkryć nauki i w filozofii, na co pozwala mu popularna i pojemna forma gatunkowa *fantasy*. Poza obecnością w powieści różnych konstrukcji gatunkowych jej struktura opiera się na mechanizmach mentalnych, którymi posługują się inne dziedziny poznania, fizyka i genetyka. W czasie lektury czytelnik dochodzi do przekonania, że forma stanowi zarówno odbicie mechanizmów poznawczych, jak i sama staje się narzędziem poznania i rozumienia. Powtórzenie schematu literackiego (np. gatunku) określa strategię twórcy i nie prowadzi do powstania kliszy, lecz jest innowacyjne poznawczo, artystycznie i estetycznie. Wykorzystując, wydawałoby się przeciwnie rodowody (*fantasy* i ideę Formy Gombrowicza), Dukaj zawiera pakt z odbiorcą. Prowadząc go w labirynty ludzkiej świadomości, zawiesza niewiarę, by pobudzić pracę myśli lub zwielokrotnić jego życie w imaginacji powtórzenia.

forma literacka, Forma Gombrowicza, *fantasy*, Jacek Dukaj, *Inne pieśni*